

Musicologia e Cinema: Simultaneidades

Musicology and Cinema: Simultaneities

Mauricio MONTEIRO¹

Resumo: Esse trabalho é um estudo preliminar sobre as terminologias sonoras e musicais utilizadas no audiovisual, sobretudo, no cinema. Trata-se de compreender as possíveis simultaneidades entre a musicologia, o cinema e a linguística, na proposta de procurar equivalentes nas funcionalidades sonoras e nas qualificações dessas terminologias. Ao mesmo tempo, é feita uma crítica à musicologia e às suas características, sempre sugerindo ampliar os debates para além das simples análises técnico-estéticas. A linguística, (particularmente a semiologia) funciona aqui como uma ferramenta em que os esclarecimentos sobre linguagem tornam-se mais perceptíveis. Ainda não é um resultado definitivo, mas uma pesquisa em andamento onde a música e o cinema são tratados como linguagem e uma dependente da outra.

Palavras-chave: Música; Cinema; Musicologia; Semiologia.

Abstract: This work is a preliminary study of sound and musical terminology used in the audiovisual sector, especially in the cinema. It is to understand the possible simultaneity between musicology, cinema and language, the proposal to seek equivalents in sound capabilities and skills of these terminologies. At the same time, a review is made to musicology and their characteristics, to seek to expand the discussions beyond simple technical and aesthetic analysis. Linguistic, (particularly semiotics) works here as a tool in the clarification of language become more noticeable. It's still not a definitive result, but an ongoing research where music and movies are treated as language and dependent on the other.

Keywords: Music; Cinema; Musicology; Semiotics.

¹ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. mauriciomonteiro@hotmail.com.

A crítica à musicologia

Antes de me deter no título desse artigo, penso nas dualidades comuns como heranças medievais, mas que se alastram menos por ouvintes e mais por um grupo tipicamente acadêmico voltado para os modelos mais ultrapassados – pouco explicativos - da crítica: bom e ruim. Há uma insistência nesse assunto e seria ele o primeiro a separar objetos de estudo; isto é, a dizer que músicas, que sons, deveriam se tornar objetos de reflexão e, merecidamente, tornarem-se únicos e representativos nas práticas musicais – ou modelos, porque nessas escolhas, entram conceitos, em princípio, técnico-estilísticos. Nessa esteira há uma mão dupla: a utilização de uma música em um audiovisual vem em direção contrária, mas os critérios adotados pela musicologia permanecem os mesmos. Essa divisão bipartida entre o que se denomina música boa e música ruim passa exatamente por essas questões e se tornam catalizadoras e definidoras, por conseguinte, do que deve ou não ser estudado. Carl Dahlhaus e Hans Eggebrecht expandem essas referências denominativas:

No conceito de música boa ou má cruzam-se aspectos técnico-compositivos, estéticos, morais e sociais, e a tentativa de considerá-los em separado é inevitável, se se pretender demonstrar as suas interações” (DAHLHAUS e EGGEBRECHT, 2009, p.69).

Se for inevitável essa separação, é preciso cautela. Os caminhos são traiçoeiros, ainda mais se se pensa nessa dualidade de bom ou ruim, europeu e não europeu; tonal e não tonal; heptatônico e pentatônico. É preciso pensar nisso e não separar através de juízos de valores. É aqui, nessa observação sobre as funções metafísicas ou mágico-religiosas, ou místicas, ou sensoriais ou ainda sugestivas - talvez essa última terminologia seja a mais atraente – que a musicologia precisa ser mais ampla; por esses aspectos, mais disposta a considerar (e manter uma relação) todas as atividades dos indivíduos e das sociedades, o que inclui suas narrativas, práticas e representações. Isso inclui, obviamente, as ciências criadas e operadas por eles e elas.

A musicologia do mundo Ocidental tem passado por vários questionamentos de caráter teórico desde a segunda metade do século XX, com publicações

importantíssimas que propõem questões diversas, tais como a gênese, a natureza, o objeto e a recepção da própria ciência. Em outras palavras, pode-se dizer que a musicologia começou a se preocupar consigo mesma, seus estudos, suas limitações e suas possíveis inter-relações com as outras ciências e áreas que, de uma forma ou de outra, influenciam na concepção, na interpretação e na recepção da obra musical e que influencia, por conseguinte, na sua utilização no audiovisual. A terminologia (*musikwissenschaft*) foi criada na Alemanha oitocentista para designar o estudo das estruturas musicais. Fortemente ligada ao positivismo, essa musicologia de tradição alemã esteve, por um longo tempo, preocupada com análises factuais, verificáveis; reduziu-se ao estudo da música ocidental, relativizando sempre com a produção européia. A musicologia, nesses termos como é apresentada, arremessa as músicas ameríndias, orientais, africanas e populares para o campo da etnomusicologia; geralmente estudava a música antiga num espaço definido, grosso modo, de Giulio Caccini (1551-1618) a Beethoven (1770-1827); quando muito, estancava seus estudos nos românticos. Criticada por uns e repetida por outros, a musicologia nessas proposições eurocêntricas, parte de um princípio ideológico para definir – e até mesmo – disseminar, um tipo de pensamento que demarca campos de estudo e, por conseguinte, estampa valores e recursos técnico-estéticos. Mário Vieira de Carvalho é um desses críticos, pontuado por uma relação mais ampla e mais difusa:

O caráter ideológico do princípio da autonomia foi ainda paradoxalmente acentuado pelo surto da etnomusicologia (inicialmente, *Vergleichende Musikwissenschaft*) desde fins do século XIX. A clara separação e afirmação de dois discursos científicos distintos, um sobre a música como fato social ou sociocultural (para as culturas extra europeias ou de tradição oral), outro sobre a música enquanto fato ‘puramente’ artístico (para a cultura europeia), se pelo lado dos etnomusicólogos conduziu à relativização drástica dos valores musicais europeus, pelo lado dos musicólogos parece ter contribuído em larga medida para consolidar a ideologia da supremacia da civilização europeia e, com ela, da música europeia (CARVALHO, 1991, p.37).

Esta é uma observação importante, sobretudo pelas questões ideológicas que direcionaram as primeiras investigações musicológicas. Por outro lado, vê-se aí a primeira interdisciplinaridade da musicologia - mordaz e perversa – com o que poderia ser chamado de etnocentrismo. Nesse caso, a música só seria objeto da ciência, se seu conteúdo ou base estética - ou estilística que seja, fosse de raiz européia.

A musicologia de pensamento anacrônico separa os discursos científicos, atribuindo-lhes o caráter de música e não música, de civilidade e barbárie, de conteúdo técnico-estético e de falta dele. Repetido, entretanto, por pesquisadores ocidentais, pela historiografia e pelas universidades por um longo tempo, o discurso musicológico tornou-se reducente em vários aspectos. Como não bastasse os métodos que separavam a música pelas sociedades que a fazem, desconsiderou toda música, mesmo europeia, que fosse feita numa linguagem não tonal. Se não a ignorou totalmente, considerou somente aquelas que resguardavam resquícios da velha tonalidade. Contudo, vejo aqui outro problema, provavelmente o único - que não está relacionado com a linguagem ou sistema; não é um problema de vanguardas ou inovações musicais, mas da própria escuta. O que ocorre é que os ouvidos se prenderam à tonalidade e esperam ainda hoje, sonoridades cujas fórmulas tornaram-se culturalmente insistentes; em outros termos, os ouvidos ocidentais ainda estão presos na tonalidade.

Esse não é somente um problema conceitual ou de uma espécie de *apartheid* sonoro, mas também – e, sobretudo - de isolamento social, de transformações semânticas e diacrônicas (aqui eu já considero a música como linguagem e por isso mesmo é mutável) e, por conseguinte, de determinismo. A musicologia, nesses moldes, considera que deveria ser chamado de música todos os sons organizados dentro de uma estrutura determinada através de um processo histórico-estilístico surgido dentro da Europa. Os outros sons seriam manifestações antropológicas, mágicas, ritualísticas e que não teriam nenhum comprometimento com culminâncias estilísticas ou estéticas. E nem deveriam tê-las. Mas, pensemos bem: essas características existem e fazem parte dos dispositivos que podem levar a sociedade a um processo de hierofanias - a música então faria a passagem entre o natural e o sobrenatural. Porém, não seria assim que a musicologia - e muitos musicólogos até hoje o fazem - pensava essas músicas antropológicas; viam-nas ora como exóticas, ora como primitivas; desprovidas de recursos técnicos, e por isso mesmo, de sentido e cultura europeia.

A busca de um estilo perfeito, de uma técnica primorosa, de uma gramática infalível e a primazia do virtuosismo tornaram-se, paulatinamente, elementos e formas da linguagem europeia e somente para essa sociedade, faziam sentido. Em outras

sociedades, a música manteve-se na sua funcionalidade mais espontânea, a nutrir um propósito mágico-religioso de que necessitavam. Esse era seu mundo, um universo típico onde a música tomava características suprassensíveis, fundamentadas nas explicações, exposições e buscas ontológicas que poderiam entender o indivíduo e a sociedade; ao mesmo tempo, essa música poderia agregar e dispersar, louvar e redimir. Esse é o caso de sociedades autóctones, tais como as africanas, asiáticas, americanas e indianas, por exemplo. É aqui o ponto onde as ciências se dividem, mas, inevitavelmente, entrecruzam-se. Nesse isolamento de práticas musicais é que surgiu a musicologia e a etnomusicologia; essa última, quase como mais um dispositivo antropológico de estudos de sociedades não europeias. As questões que envolvem tanto a musicologia, como foi concebida, e a sua variante, a etnomusicologia, como apontam outros tantos teóricos, reforçam a lista das críticas.

No lastro delas, Joseph Kerman foi também incisivo – e um dos primeiros críticos dessa divisão bipartida-, quando, por exemplo, apontou que a etnomusicologia seria o “estudo da música não ocidental”, mas vejo-a como o estudo da música não europeia. Essa afirmativa parece ser de consenso – ou pelo menos era – entre os próprios etnomusicólogos, entretanto, com um ingrediente a mais: a definição no *métier* é um pouco mais abrangente, possui conceitos próprios e alinha-se, sobretudo, à antropologia. Além disso, existe ainda o interesse em observar e estudar práticas e gramáticas musicais de culturas diferentes da sua. Em outros termos, o etnomusicólogo normalmente sente-se atraído por atividades musicais de grupos ou sociedades que lhe são diferentes, que não competem nem com a vida urbana e, muito menos, com organizações sociais semelhantes às suas. O próprio Kerman reforça, e agora é a vez dele, o uso de uma terminologia que já precisa de reflexão:

O que preocupou de modo mais intenso os etnomusicólogos, foram as músicas altamente desenvolvidas da Indonésia, Japão e Índia, e as músicas menos desenvolvidas dos ameríndios e africanos subsaarianos. (KERMAN, 1991, p. 217).

Agora penso no que disse acima, essa tal terminologia. Antes de compreender esse viés dos atrativos etnomusicológicos, é prudente atentar-se aos conceitos de desenvolvimento utilizados por Kermann. O “altamente desenvolvido” - que aqui

parece contrapor ao “menos desenvolvido” - está relacionado a uma descrição que não é puramente técnica, mas muito mais social e antropológica. Ora, tais conceitos partem daquele ou daquilo que imagina possuir – e definir - como fino senso estético ou a capacidade de elaborar uma obra. É como falar de bom gosto *versus* mal gosto. Quem diz que o outro tem mal gosto, parte de um juízo de valor que é o seu próprio gosto: o do outro é ruim, porque o meu é bom e é a referência. O caso da música não é diferente. E é também aqui que mais uma vez, entra o audiovisual.

A música europeia e aquelas vindas de suas tradições tornaram então referências musicológicas intocáveis, a de tradição oral, sobretudo, as orientais, africanas, autóctones e populares foram desprezadas e as novas formas e práticas resultantes da sociedade pós-industrial e midiáticas, não são sequer consideradas. A predileção ou a evidência das escolhas dos etnomusicólogos apontadas por Joseph Kermann se deu exatamente porque a musicologia se retirou desse cenário - ou melhor, nem se aproximou dele - e preferiu o estudo das músicas de tradição europeia, com sua história mais próxima de sua prática cultural e com seus signos e significados dentro de sua tradição escrita. Quando se fala de audiovisual então, a musicologia manteve uma distância e nem sequer considerou a propriedade mais atrativa da música: seu poder de agregar e dispersar, de sugerir sensibilidades e afetos e de reforçar sonoramente as intenções da imagem. Os etnomusicólogos, ao contrário, necessitam do auxílio de outras ciências, uma vez que seu objeto de estudo é mais difuso e, muitas vezes, distante de sua realidade ou formação teórica. E o fazem com frequência, muito mais que a musicologia. Utilizam principalmente de estudos da antropologia, das ciências sociais, da sociologia e das ciências das religiões. Na esteira das teorias busca-se a crítica e o encontro só é possível quando ela:

Abandona a avaliação vinda da dualidade verdadeiro e falso, já que o conceito de verdade é uma fabricação tanto da ontologia teológica quanto do idealismo, assim como terá que abandonar mais tarde o julgamento pelas dualidades legítimo/ilegítimo, genuíno/espúrio, arte nobre/arte kitsch e etc. Para a crítica sobreviver, os componentes ontológicos devem ser necessariamente expurgados: o belo, o puro, o verdadeiro, o único, o bom (MARCONDES FILHO, 2002, p. 13).

Aliás, é isso ou a própria crítica desfalece diante do mundo contemporâneo. O belo, o puro, o verdadeiro, o único e o bom são conceitos que vieram sendo moldados

por autores ao longo da história da Europa e de suas conquistas culturais. A música não é somente um exercício de conhecimento de uma determinada forma de linguagem - seja ela de que herança for - mas é, antes de tudo, uma prática cultural que se presta a uma funcionalidade qualquer - e são várias - dentro da sociedade que a faz e ouve. Pensando assim, não há como dizer que uma música é melhor do que a outra ou que exista uma sociedade mais musical que a outra. Questões importantes podem surgir nesse viés de crítica: uma delas é pensar que as sociedades organizam ou desorganizam os sons que têm de acordo com sua compreensão do mundo; outra, ao largo dessa, é imaginar que elas também têm seus aparatos ideológicos que regulam a utilização desses sons e que, ao mesmo tempo, define a sua funcionalidade.

A questão específica da cultura é algo também tão complexa quanto complexada. É necessário considerar a produção humana dentro de um universo comum aos homens, nas suas relações culturais, sociais, econômicas, políticas e ideológicas. Pensar a cultura como um mecanismo de controle é pensar, por conseguinte, que os homens são indivíduos sociabilizáveis e públicos, que vão à igreja, ao teatro, andam pelas ruas e vão ao cinema, que frequentam praças e compartilham, nesses e em outros lugares, de uma mesma estrutura de símbolos. Podemos compreender como símbolos significantes, como códigos que transitam entre o mundo real e o idealizado, várias formas que se tornam expressivas, que forjam ou relatam uma verdade. Assim, podem ser símbolos:

As palavras, para a maioria, mas também gestos, desenhos, sons musicais, artifícios mecânicos como o relógio, ou objetos naturais, como joias, na verdade, qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência (GEERTZ, 1989, p. 57).

Essas nuances culturais de que fala Clifford Geertz estão (e permanecem) nas práticas e no imaginário das sociedades modernas somente sob duas formas: na memória, através da oralidade ou nos registros que podem existir fora dela. Em outras palavras, existe também uma cultura de elite, escrita ou impressa com os códigos próprios dela, com símbolos significantes e decifráveis, compreensíveis e funcionais em determinados setores da sociedade, normalmente naqueles em que ela foi feita. Toda essa preocupação em inter-relacionar a cultura com os vários outros fatos e eventos da

vida social não é gratuita. Muito embora seja uma área pouco explorada, as abordagens sobre as práticas musicais deveriam relacionar todos os eventos e fatos sociais que envolvem o fazer cultural. O mundo é um espaço de demonstração e expectativa, de sonoridades e audiências.

Se se fala em audiências, seja em casa, na rua ou em uma sala de concerto, cinema ou televisão, em um palco de shows, em um ato de ouvir o rádio, ou o simples ato de escutar ou ouvir, deve se atentar para o público que recebe essas mensagens mediadas. Mas ele é ignorado. A musicologia tradicional não coloca o público em nenhum lugar, porque o desconhece e não teve, pelo menos até agora, a preocupação em compreender a sua relação com a obra sonora. Pode-se pensar então que a música não precisa dele e que ela, por conseguinte, é um exercício de virtuosidade ou uma vaidade intelectual, sem outra finalidade ou funcionalidade. O público, espectador ou ouvinte, não pode ser visto como um aglomerado acidental, como um grupo apático que não corresponde a nenhum estímulo da música ou,

Como uma simples coleção de um determinado número de pessoas recolhido em uma corte, em um templo, em uma igreja, em um teatro, em um salão ou em uma sala de concerto” (SUPICIC, 1980, p. 46).

... ou em uma sala de cinema. No latim, *audire* não é *spectare*. Em outras palavras, público ouvinte e público espectador merecem análises diferenciadas. O primeiro termo designa aquele que ouve um discurso, uma preleção e que entende, percebe através dos ouvidos. *Spectare* se refere ao espectador, a quem assiste a um espetáculo e que absorve ou vê qualquer ato. É preciso pensar a questão do público como um agrupamento de agentes sociais que produz e consome a arte, a cultura e a educação, que interage com essas obras e que forma, de maneira mais ou menos análoga, certa identidade entre as pessoas que as compõe.

Roland Barthes relaciona dois fenômenos: ouvir como ação fisiológica; escutar, como fenômeno psicológico (BARTHES, 1986). Podemos ouvir o que não queremos ouvir, através dos modismos, das formas do poder ou da religião, por exemplo. Entretanto, escutamos somente aquilo que queremos escutar, pois a escuta se relaciona com a decifração de determinados códigos, que podem ser musicais, imagéticos, no caso do cinema, ou textuais – no caso, a fala. Ouvir pressupõe uma ação espontânea,

enquanto que escutar, termo que pode ter sentido ambivalente, remete a atos formais, não tão espontâneos. Público ouvinte e público espectador podem ser também categorias de duplo sentido. Espectador se refere a dois atos: o de ouvir (ou escutar) e ver. Assim como nas salas de projeções, nas igrejas, nas celebrações xamânicas, nos shows públicos ou privados, nas aglomerações sociais ou onde possa haver música, a escuta e a audição atendem aos apelos sonoros, individuais ou coletivos. A musicologia precisaria, portanto, investigar essas funcionalidades da música. Para isso, deveria ater-se em diversas áreas de conhecimento e buscar nas outras ciências essa intrincada necessidade.

Simultaneidades: música, cinema e linguagem

Agora, entram nesse debate crítico questões mais aprofundadas sobre três tipos de discursos: o da música, o do audiovisual e o da literatura. Seria, em outras palavras, falar do discurso musical, com seus princípios técnico-estéticos e falar sobre a música, mais no domínio sociológico, histórico e funcional. Foi Charles Seeger quem levantou pela primeira vez essa problemática, a definir e caracterizar esses dois tipos de discursos:

Quando falamos sobre música, produzimos no processo composicional de um sistema de comunicação humana, [i. é.] a linguagem fala, uma comunicação “sobre” outro sistema de comunicação humana, a música, e seu processo composicional. A essência desse empreendimento é a integração do conhecimento verbal (*speech knowledge*) em geral e do conhecimento verbal da música em particular (que são extrínsecos à música e ao seu processo composicional) com o conhecimento musical (*music knowledge*) da música (que é intrínseco à música e seu processo composicional) (SEEGER, 1977, p.16).

A diferença é evidente, pois requer para o segundo um conhecimento prévio dos recursos próprios da música e para o primeiro, artifícios da linguagem, aliados às outras ciências e da percepção crítica. Imagem e música são inseparáveis quando se fala de audiovisual, sobretudo, no cinema. Mas não foi sempre assim. O que vemos na historiografia é uma propensão aos estudos da imagem, do roteiro, do figurino, dos gestos, da pantomima e, em menor escala, dos sons que acompanham tudo isso e, por conseguinte, do silêncio intercalado por tais sonoridades. Não há um mais importante que o outro: sons e imagem; todos os elementos e todas as formas de linguagem se

unem com um propósito, o de formar outra linguagem; talvez mais complexa, pois absorve características diversas.

As sonoridades utilizadas no audiovisual devem ser ajustadas ao conteúdo das imagens, isto é, ao que realmente o diretor pretende que nós compreendamos e isso se expande para uma obra completa, com uma forma de linguagem própria e capaz de seduzir, agregar ou dispersar. E aqui, entra o cinema. Ora, a musicologia mais ampla e difusa pode fornecer os termos técnico-estilísticos necessários para compreender toda e qualquer sonoridades utilizadas no audiovisual e o cinema, por sua vez, as suas funcionalidades na obra fílmica que, na maioria dos casos, identifica o diretor e suas intenções. Falamos aqui de teorias musicais e sonoras ligadas às teorias do som no cinema. Este estudo trata de uma teoria que procura relacionar, ou como diz o título desse projeto, procurar nas terminologias as simultaneidades entre musicologia e cinema. A relações entre som e imagem são, pode-se dizer, partes de estudos recentes que remontam, um pouco mais ou menos, à década de 60 do século XX. Temos, portanto, um pouco mais de 50 anos de estudos mais teóricos e mais aprofundados. Não nos esqueçamos das perspectivas de cineastas da primeira metade do século XX que abordam essa relação da música com a imagem. Alguns viam a utilização som e da música como problema, porque poderia ao mesmo tempo, fazer com que a imagem sucumbisse ao som e, por conseguinte engasgasse a pantomima, respectivamente, Bresson e Chaplin. Chaplin, aponta Noël Burch, viam com um certo ceticismo a utilização do som no cinema, particularmente, o cinema falado: “Os Filmes falados? Podem dizer que os detesto! Vêm estragar a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Destroem a grande beleza do silencio” (MARTIN, 2003, p. 137). Robert Bresson sentia a utilização da dicotomia som-imagem de maneira pertinente. O som tem um poder evocativo que não pode ser desprezado porque ele evoca a imagem e, ao contrário, a imagem não poderia evocar o som (BURCH, 1973).

Aqui, mais uma vez, retomo a musicologia. A música tem uma função metafísica que também não pode ser desprezada da mesma forma que o tal poder evocativo que falou Bresson. E é a mesma coisa. Ora, isso também se aplica aos sons não musicais utilizados no cinema. Toda banda sonora é organizada de tal forma com as

imagens que vem para sugerir sensibilidades, para provocar estímulos ou para constituir uma paisagem sonora. Essa é a primeira das simultaneidades que esse estudo propõe. As funções puramente musicais tornam-se objetos da musicologia e se desdobram em estilística, história, sociologia e funcionalidades. Vejamos então um organograma (figura 1) preliminar em que a linguística (semiologia) contribui com essas indagações:

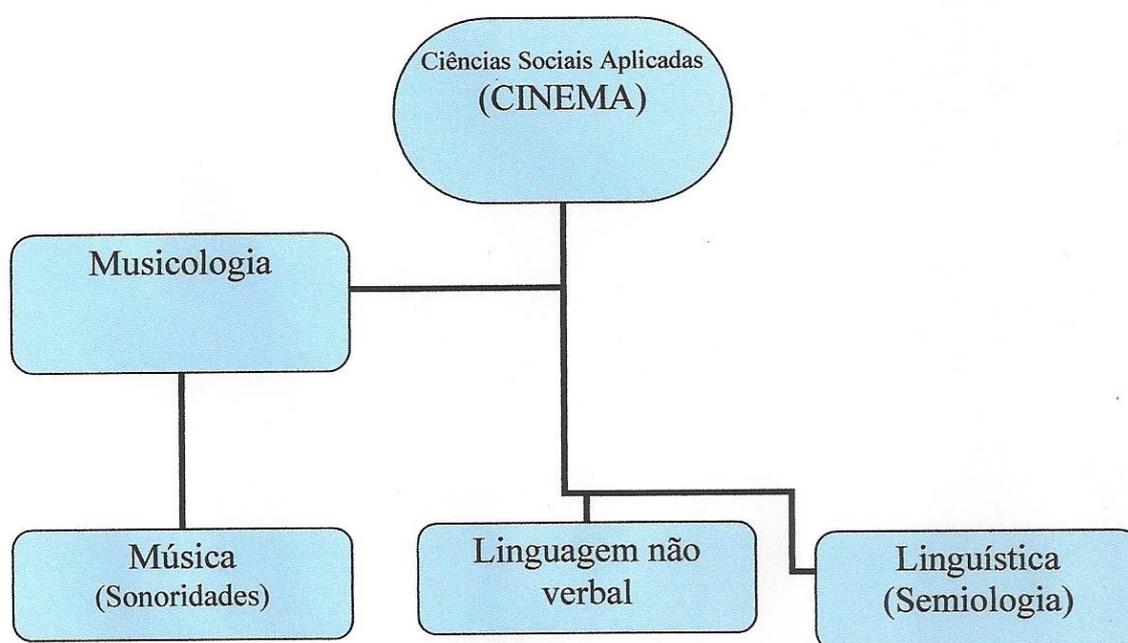


Figura 1 – elaborado pelo autor

Nesse organograma, o cinema é o objeto em que a música, como uma linguagem não verbal (considero em princípio, somente a música instrumental, em que os conteúdos ideológicos são necessariamente subliminares) pode ser vista como funcional a necessitar da musicologia, que por sua vez, pode adquirir ferramentas da linguística (semiologia) para debater os propósitos, as funcionalidades e os recursos técnico-estéticos da sua utilização. A linguística (semiologia) surge como uma ferramenta que proporciona a compreensão da linguagem e suas aplicações na obra fílmica. Essa é outra

questão que, em relação às possíveis simultaneidades entre música e cinema, necessita de compreensão: a linguagem.

A linguagem é, primeiramente, um sistema de signos gerados e aceitos – porque se tornam compreensíveis – por uma sociedade através de formulações, tradições e necessidades de comunicação. Esses signos podem ser orais, visuais, sonoros ou gesticulados; isto é, todas as formas de expressão e comunicação através de quaisquer conjuntos de signos e que, por conseguinte, possam ser decodificáveis, tornam-se linguagem. Além disso, alguns exemplos cotidianos são muito bem ajustáveis ao assunto das linguagens e não fogem das representações de mensagens e de sentimentos que os indivíduos podem expressar:

Filmes e jogos eletrônicos violentos são tidos como supostos motivadores de violência. O Funk carioca, com suas letras obscenas, condenaria meninas inocentes à depravação sexual. As cores das roupas que vestimos expressariam nossos sentimentos e emoções, e, por isso, especialistas de moda na televisão nos aconselham como se fossem consultores semióticos. As artes, especificamente, e a cultura, em um aspecto mais amplo, são tidas como ferramentas de manipulação, antes de serem consideradas como meios de comunicação (BENFATI, 2010, p.115).

Aqui há uma ressalva: não podemos atribuir a essas mensagens passadas pela parafernália de objetos, cores, jogos e formas das artes a responsabilidade pelas ações humanas que levam um ou outro indivíduo a agir conforme a mensagem que passam. Há a predisposição. Na música parece-me ser a mesma exigência, assim como na fala e no cinema. O receptor tem de acionar dispositivos neurológicos para decodificar, de uma forma ou outra, esses signos. Só escutamos e entendemos visualmente uma palavra, uma cena ou frase se estamos atentos e só ouvimos uma música e a relacionamos como triste, alegre ou manipuladora, por exemplo, se nos deixamos levar pela sonoridade que ela nos emite.

As variações são históricas e culturais e podem identificar sociedades e grupos dentro delas. É a sociedade que cria o signo pois é ela mesma a decodificar; seria mutilado pensar o inverso, ou dispersivo imaginar que cada indivíduo tenha seu próprio signo. Não podemos trabalhar com essa hipótese, porque vou considerar os aspectos apontados por Barthes, aqueles que se relacionam com a história e as variações; palavras, imagens e os sons também se modificam. Tanto a palavra quanto a música

precisam ser ouvidas, a imagem, precisa ser vista, e há a intenção. Mikhail Bakhtin pensa assim a respeito da palavra:

A possibilidade de escuta como tal representa já uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, quer receber uma resposta e responder, por sua vez, à resposta, e assim, *ad infinitum*. Ela entra no diálogo (BAKHTIN in: PONZIO, 20011, pp.7-8).

A música e a imagem também entram no diálogo, e por isso mesmo as discussões se estendem. Se se pensa na palavra, considere-se, em princípio, que ela deve possuir uma determinada musicalidade, ou seja, frequências físicas necessárias para que ela, em sua expressão e conteúdo, precisa ter para dialogar, convencer, funcionar e significar, em suma, ser ouvida. Ela precisa de música e, pelo menos no Ocidente, de uma determinada inflexão, construída através de processos históricos e culturais, mesmo nas suas várias formas da língua.

Um estudo como esse pretende estabelecer relações importantes entre som e cinema a detectar os sentidos e suas funções imprescindíveis na obra final. Algumas músicas ficam na memória do ouvinte como uma espécie de *brainworms*, - nesse caso, seriam os bons vermes do cérebro - termo utilizado pelo neurocirurgião Oliver Sachs (2007). Essas músicas, conforme sua funcionalidade na obra fílmica, adquirem ou mantêm, um conteúdo mágico-religioso – termo que empresto de Walter Benjamin (1994), e também filosófico. Os exemplos são vários e constantes e cada um deles pode sugerir uma terminologia que se aplica às funcionalidades de cada uma e suas sonoridades, sempre alinhados às imagens. Em termos música, é importante resgatar o que provavelmente seja a melhor definição e que, sem muito esforço, aproxima-se das terminologias propostas nesse estudo. Foi Carl Dahlhaus quem pensou de maneira mais ampla e largamente os conceitos metafísicos relacionados à música e para isso, recorre às outras áreas:

A pintura opera no espaço e mediante uma representação artística do espaço. A música, e todas as artes energéticas, não atuam simplesmente na, mas também através da sucessão temporal, por meio de uma mudança temporal artística dos sons. Não seria possível reduzir a semelhante conceito nuclear a essência da poesia, já que ela atua nas almas por meio de sinais arbitrários, graças aos sentidos das palavras? Ao meio de semelhante ação daremos o nome de força: e assim como na metafísica o espaço, o tempo e a força são três conceitos fundamentais, assim com as ciências matemáticas podem todas se reduzir a um desses conceitos, assim também pretendemos, na teoria das ciências e artes belas, afirmar: as artes, que proporcionam obras atuam

no ESPAÇO; as artes que atuam pela ENERGIA na sucessão temporal; as ciências belas ou, antes, a única ciência bela, a poesia, atua mediante a FORÇA (DAHLHAUS, 1991, p. 46).

Espaço, força, energia e tempo configuram da mesma forma que a proposta de Dahlhaus para a música, as estruturas básicas para o cinema e suas propostas de persuasão, agregação e conflito. É o que pensa e defende Juan Roederer, enquanto estuda a física e a psicofísica da música (ROEDERER, 1998). Roederer separa inicialmente os elementos básicos dos sons, tais como as vibrações, os timbres, as alturas e etc. Ao mesmo tempo em que Dahlhaus propõe conceitos metafísicos, outros autores relativizam sobre as propriedades dos sons e suas percepções no cérebro. Assim como Roederer, Robert Jourdain expande essas percepções e decodificações das sonoridades no cérebro (JOURDAIN, 1998). Entretanto, ele parte do silêncio, desmembra mais uma vez e com mais minúcias, os elementos dos sons e culmina naquilo que interessa à recepção de uma trilha: sensações, êxtases, inquietações e etc.

Michel Chion detém-se, ao que nos sugere, a essas propriedades e sensações todas, mas direcionando-as às funções dos sons e da música no audiovisual. Ao mesmo tempo, trabalha a audição e a escuta em patamares diferenciados e que, muitas vezes, partem de um só princípio. Parte e considera também o silêncio e pondera, em um determinado momento que:

As conseqüências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer nos trabalhe fisiologicamente (ruídos de respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos de outra forma (CHION, 2011, p.33).

“Manipulação afetiva e semântica...” Essa já é uma proposta que conflui para as propriedades até agora descritas neste estudo. Estudá-las e estabelecer relações entre os sons não musicais, os sons musicais, as terminologias e o audiovisual seria então um estudo sedutor que virá a estabelecer as possíveis confluências entre propriedades do som e funções no cinema. Manipulação afetiva seria o mesmo que utilizar as tais propriedades para efeitos de sensibilização conveniente, o que reitera, reforça e sugere no espectador as intenções do diretor nas cenas e/ou sequência de cenas. Manipulação

semântica, por sua vez, seria um dispositivo – a utilizar-se dele - imprescindível, que ajudaria a interpretar um signo (e sua intenção) imagético, fílmico.

Na esteira de Chion, Burch e Martin trabalham quase que de forma semelhante, entretanto, observando tais propriedades com outras terminologias, mas com o mesmo princípio: o de caracterizar as sonoridades no audiovisual. Martin faz uma retrospectiva histórica muito importante para entender como os sons começaram a ser explorados de forma cada vez mais funcional e, é claro, que nesse percurso muito excesso acometeu em exagero de sons e música em alguns filmes. Sons coincidentes e não-coincidentes são terminologias usadas amplamente por Marcel Martin, bem como imagens-visões e imagens-sons. Burch faz análises mais gerais, a partir de uma outra terminologia, muitas vezes, uma leitura quase que linguística dos sons no cinema e estabelece relações, dentre outras, entre o que chama de espaço sonoro e espaço visual:

Deve fazer-se notar que, ao referimo-nos às relações ente espaço visual e espaço sonoro, ou entre matérias sonoras, falamos da música, das palavras e dos ruídos, indiferentemente. [...] pensar uma pista sonora organicamente coerente, onde as dialéticas som-imagem estarão associadas intimamente a outras que liguem entre si o que podemos chamar os três tipos essências de som cinematográfico (ruídos ‘identificáveis’ ou não, música, palavras) (BURCH, 1973, p. 116).

De Burch, vem a terminologia do som e da imagem como “dialética cinematográfica”. O termo já deixa estabelecida a reiteração e a interdependência. É aqui, portanto, que um estudo terminológico acerca dessas relações e de todas as funcionalidades entre musicologia e audiovisual, especialmente o cinema, se torna necessário, uma vez que a música, na sua essência, tem parâmetros próprios e o cinema estabelece os seus, criando uma outra roupagem a partir da música.

Além dessas teorias puramente técnico-estéticas, os estudos mais recentes que relacionam ou observam a música do ponto de vista da escuta e de suas correspondências com as sensações humanas, contribuirão para estabelecer as possíveis simultaneidades entre a música e suas funções no audiovisual. A linguística, por sua vez, entrará como dispositivo para compreender as raízes e os léxicos das terminologias, bem como sua empregabilidade no discurso fílmico. Nessas simultaneidades possíveis, as terminologias são também próprias de cada uma das linguagens envolvidas: som, imagem, fala. E cada um dos teóricos envolvidos em suas áreas, utiliza conceitos

próprios, alguns mais vagos, outros mais abrangentes. Umberto Eco, por exemplo, sugere terminologias diferenciadas, mas que convergem para a mesma funcionalidade (2008). Essa descrição preliminar das simultaneidades pode ser melhor observada no quadro a seguir (tabela 1):

Tabela 1

C.S.A (CINEMA)	MUSICOLOGIA	LINGÜÍSTICA
Diegético	Música descritiva	Código Emotivo
Extradiegético	Música incidental	Código Estilístico
Homodiegético	Música absoluta	Código Convencional
Heterodiegético	Música ficta	Música Participativa
Empático	Tonalidade	Música Narrativa
Anempático	Atonalidade	Espessura Semântica
Ruídos-metáfora	Agógica	Valor Imitativo
Ruídos-símbolo	Leitmotiv	Imagem Sonora

O quadro acima é somente uma proposição das terminologias e a ideia é exatamente detectar as simultaneidades entre elas, a partir das funções que tomam segundo os mais representativos teóricos que se detiveram (e se detêm) nos estudos da música no cinema. Obviamente que o quadro é somente um demonstrativo e ainda não foram exploradas a totalidade dos termos. Uso aqui os mais recorrentes e que podem estabelecer as relações.

Parece-me um tanto recorrente que muitos desses termos podem tomar um ou outro significado. É comum também falar somente de música participativa e música narrativa. A primeira é uma denominação que pode ser dada tanto à música incidental quanto à descritiva; entretanto é necessário observar a sua atuação em uma banda sonora, isto é, a música fazendo parte de uma cena ou texto. Ela será narrativa quando contar, narrar ou descrever uma história. Não é difícil pensar nisso, uma vez que a própria música conta a história e narra o evento. O cuidado especial é observá-la dentro de um contexto determinado em que suas funções são bem definidas. Só podemos chamá-la ou denominá-la de narrativa quando se associa à imagem ou ao texto e jamais isoladamente, nesse último caso, ela seria descritiva ou programática. A música participativa, ao contrário da narrativa, se aplica quando a música em função de um texto ou imagem, não narra, não conta, não desenvolve a história ou o evento, mas participa como um ingrediente a mais e que se torna indispensável ao desenrolar da cena

ou da leitura. Utiliza das mesmas técnicas da narrativa porque são próprias da música, mas com outra finalidade, deixar que a própria cena conte a história (figura 2). A música participativa, como próprio nome já diz, não pode ser vista isoladamente nem percebida como um fato puramente musical, mas como um recurso que acentua e reforça o desenvolvimento da cena e do texto.

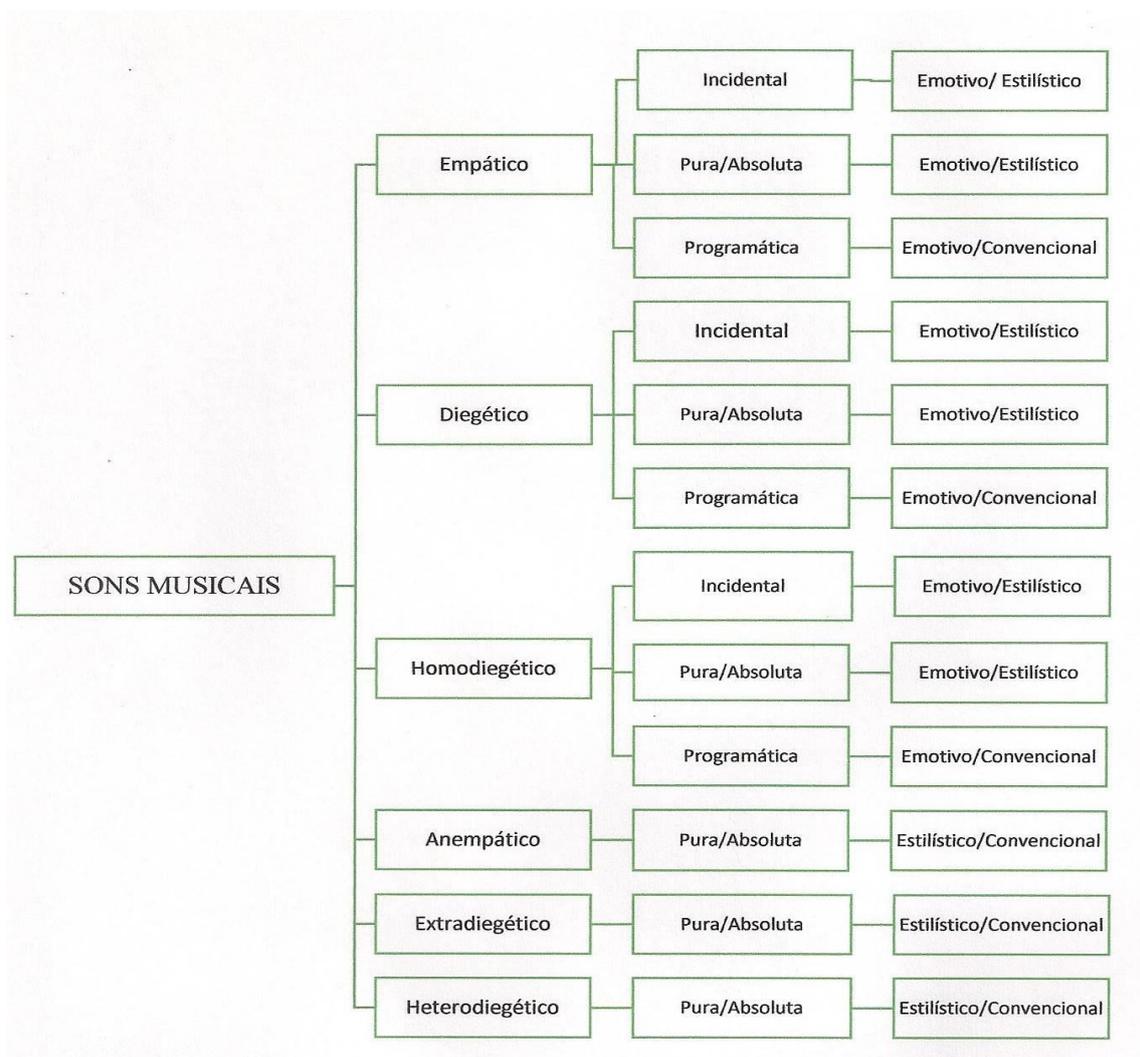


Figura 2 – Elaborada pelo autor

Agora, passo aos códigos. Umberto Eco sugere três tipos de códigos no audiovisual e para cada um deles, outros subcódigos, quais sejam: código iconológico, que diz respeito às imagens, código linguístico, que trata da fala e dos textos e por fim, o que interessa a esse trabalho preliminar, o código sonoro. O autor sugere que tal código:

Compreende os sons da escala musical e as regras combinatórias da gramática tonal, os ruídos enquanto distintos dos sons e enquanto referíveis ironicamente a ruídos já conhecidos. Os sons denotam a si mesmos (não têm espessura semântica) ao passo que os ruídos podem ter valor imitativo (imitação de ruídos já conhecidos). Timbres também podem ter valor imitativo (ECO, 2001, p. 378).

Percebe-se aqui que o autor fala somente da música tonal, de um sistema sonoro ocidental que foi construído em forma de uma gramática, desde a Alta Idade Média. Fala-se aqui de um poder semântico (*σημαντικός*), impresso em uma racionalização sonora, com signos e significados dispostos, regras e associações engendradas de tais formas que o resultado sonoro pudesse ser manipulado. Em outros termos, o tonalismo tornou-se um sistema sonoro racionalizante, capaz de sugerir sensações determinadas através de uma música proposital. De outra forma, Umberto Eco separa os sons não musicais (ruídos) como dispositivos de se criar uma ‘imagem sonora’ ou paisagem sonora (*soundscape*), conforme propõe Muray Schafer (2001). Eco propôs os seguintes subcódigos sonoros: os emotivos que podem ser as trilhas ou *thriling*; os estilísticos que denotam tipologias musicais e que diferenciam se a música é camponesa, de concerto, sertaneja, etc. - sempre ligadas a ideologias precisas e, por fim, os convencionais, que seriam os toques de sentido que assumem valores conotativos.

Considerações Finais

Em musicologia, sobretudo a partir do século XIX, os termos – dentre muitos – seriam outros, quais sejam: música absoluta que foi usada pelos escritores românticos alemães para um ideal de “música pura” independente de palavras, arte dramática ou sentido representativo; esse tipo de música deve ser compreendido com uma estrutura sem conteúdo expressivo em relação a fatos extramusicais. Música incidental que é aquela composta para ou usada numa produção dramática, filme ou programa de rádio ou tv. Música descritiva ou programática, seria, grosso modo, a música descritiva ou narrativa e opõe-se à música absoluta. Praticamente criado por Franz Liszt (1811-1886), esse tipo de música evoca ideias literárias, sentimentos, fenômenos naturais e cenas. Por fim, um outro termo usado nesse estudo: o *leitmotiv*, uma invenção de Richard Wagner

(1813-1883), que significa motivo condutor. Seria, grosso modo, um tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia, etc., que retorna na forma original ou alterada em momentos adequados numa obra dramática. Em cinema, as terminologias são outras, mas que em um momento ou outro da obra fílmica, entrecruzam-se com a musicologia e a semiologia. Música diegética, que seria aquela que ocorre dentro da narrativa, mas não está inserida no seu contexto de ação; é também o conjunto de acontecimentos narrados numa dimensão espaço-temporal. Música homodiegética, aquela que se contextualiza dentro da narrativa e pode ser interpretada por ela. Música empática, que tem empatia, que descreve a ação, mesmo sem participar dela. Música extra-diegética, aquela que não está conforme a narrativa, não participa de sua ação. Música heterodiegética, aquela que não se contextualiza dentro da narrativa. E, por fim, música anempática, que seria aquela que não tem relação alguma com a narrativa, nem com a ação. O que vemos aqui é um *cluster* de terminologias e que, além de se entrecruzarem, podem também assumir significados próximos ou idênticos.

Quanto aos sons não musicais, a cautela é mais iminente. Em um primeiro momento, o termo 'ruído' deve ser compreendido não mais como propõe a física, como uma espécie de som que não apresenta claramente os componentes de frequência definidos. O ruído aqui é interpretado como uma interferência em um processo de escuta. Mudou-se a linguagem, mudaram-se as relações e definições sobre ela. O som que não tem um padrão estável e bem definido de frequência e ritmo e que ainda persiste além de um espaço de tempo muito breve é desagradável para muita gente em vista da sua aparente falta de sentido. Os sons podem se tornar ruídos em função desses parâmetros e de reações psicológicas. A partir do século XX as noções de som, música e ruído, tomaram outra dimensão, uma vez que esses tais sons desconcertantes ou mesmo aqueles desprovidos de frequências estáveis, começaram a fazer parte de uma criação musical, adquiriram uma finalidade expressiva. Enfim, há que acentuar uma diferença: a causa (que é a vibração física de algo material) e o efeito (que seria a sensação fisiológica num cérebro animal). O som consiste das duas: a física da produção e a biologia da audição.

Então, estamos diante de vários problemas, mas dois iniciais: a utilização de sonoridades europeias ou de sua tradição e de sonoridades mais populares, da tradição oral, da vida cotidiana que migra e se estabelece nas mídias, seja naquilo que pode-se enquadrar na indústria cultural ou mesmo na disseminação de seus conteúdos através de outro suporte, mas ainda, o *medium*, o meio, a mídia (aqui seria qualquer forma ou plataforma de registro e distribuição). É cada vez mais comum a utilização de canções – estabeleço essa definição como uma tradição oral na prática da música popular – no audiovisual. Como uma produção inicialmente doméstica para consumo interno, a dramaturgia utiliza esse tipo de sonoridade como mais frequência, buscando criar uma identidade sonora com a imagem. E isso funciona, uma vez que o conteúdo ideológico das canções é mais explícito porque tem letra, poesia ou apelo verbal de qualquer natureza. Reforçada por um outro conteúdo, agora melódico-harmônico, a canção se estabeleceu como um recurso – até então ignorado pela musicologia – importante e até mesmo determinante na compreensão das intenções e dos signos audiovisuais. O cinema, por sua vez, como uma produção mais ampla e um perfil de distribuição mais abrangente; isto é, mais internacional, não poderia deter-se somente na canção. Seria necessário mais música instrumental, cujo conteúdo ideológico não seria tão evidente, mas, um pouco mais subliminar, não contaminado de formas culturais locais. Isso constitui uma maior possibilidade de interpretações e decodificações, mas sempre a partir de um significado pretendido. A musicologia precisa pensar nisso, principalmente se ainda propõe ser uma ciência da música.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto. In: PONZIO, Augusto (org.). *Dialogando sobre o diálogo na perspectiva Bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

_____. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe de enunciação*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o obtuso*. Tradução de C. Fernández Medrano. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENFATI, Mauricio Fernandes Neves. Falando em música... Um ensaio sobre o papel dos fenômenos linguísticos em uma epidemiologia de representações musicais. *Dissertação de mestrado*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2010. p. 115

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Tradução de Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973..

CARVALHO, Mário Vieira de. Sociologia da música, elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais. *Revista Portuguesa de Musicologia*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp.37-45.

CHION, Michel. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011, p33.

DAHLHAUS, Carl e EGGBRECHT, Hans. *Que é música?*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 69.

_____. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução: Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora s/a., 1989.

HELMHOLTZ, Hermann. *On the sensations of the tone*. New York: Denver Publications, 1954.

JOURDAIN, Robert. *Música cérebro e êxtase*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARCONDES Filho, Caio. Mediaticism ou o dilema do espetáculo de massas. In: PRADO, Jorge Luiz Aidar (org.). *Crítica das práticas midiáticas – da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. São Paulo: Brasiliense.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. Tradução de Alberto Luis da Cunha. São Paulo: EdUSP, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Industria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SACHS, Oliver. *Alucinações musicais*. Tradução de Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEEGER, Charles. 1977. *Studies in Musicology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, p.16.

SUPICIC, Ivo. Musica e pubblico: rapporti e interazioni. In: SERRAVEZZA, Antonio. (org.). *La sociologia della musica* (antologia). Torino: EDT, 1980, p. 46.

YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.